Quêtes littéraires nº 12, 2022
https://doi.org/10.31743/ql.14868
ISSN 2084-8099, eISSN 2657-487X

Anna Ledwina
Université d'Opole

Une dialectique de la mémoire et de l'oubli : *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras

L'œuvre de Marguerite Duras, « qui se voudrait non engagée, est représentation pure, acte de mémoire, témoin d'un temps difficilement lisible » (Patrice, 2003, p. 39), de la détresse d'une époque. Chez l'auteure de *L'Amant*, la mémoire et l'oubli semblent essentiels et se rapportent aussi bien à l'Histoire qu'à sa vie et à sa création. Ces motifs récurrents constituent une problématique fondatrice de l'œuvre, le texte ou le film étant à la fois entreprise de mémoire et d'oubli, afin d'exacerber les crises, les malaises, les désastres jalonnant le XXe siècle. La prédilection de Duras pour la figure rhétorique de la répétition lui fournit autant de solutions nouvelles qui contribuent à étayer le fonctionnement de la mémoire, à formuler un diagnostic bien sombre sur l'état du monde moderne voué à la destruction.

Si l'écriture se révèle être une mise à distance de la douleur, elle s'est aussi focalisée sur ce manque à combler, allant jusqu'à une réappropriation de l'histoire. La spécificité de l'œuvre durassienne réside dans son ambiguïté car, puisant au plus profond de l'intimité, l'auteure ressasse constamment les mêmes obsessions, des images récurrentes, pour réécrire une vie, pour parvenir à ce que Viviane Forrester appelle « *le travail de l'oubli* » (2006, p. 411). À l'instar de ses protagonistes qui errent sur les traces du passé, Duras se construit une histoire à travers un temps à rebours. Il sera donc intéressant de porter notre attention sur son texte *Hiroshima mon amour* (1960) où mémoire et possibilité de l'oubli s'inscrivent dans des perspectives variées de distances et de déplacements discursifs. L'approche de ces deux concepts, dans la représentation du passé, se trouvera au centre de nos réflexions. Nous nous atta-

■ Anna Ledwina – professeur à l'Institut de Littérature de l'Université d'Opole. Adresse de correspondance : Chaire de Littérature Française et Francophone de l'Université d'Opole, pl. Kopernika 11a, 45-040 Opole, Pologne ; e-mail : aledwina@uni.opole.pl
ORCID iD : https://orcid.org/0000-0002-5054-1775

cherons à prouver que la mémoire permet de saisir les dimensions intime et globale au sein de la structure du texte où l'auteure relate une tragédie personnelle et une catastrophe historique.

L'œuvre de Marguerite Duras s'avère être une écriture marquée par une mémoire qui se veut le cri d'un individu étouffé au fond de son être même, témoin d'un passé douloureux lié aux atrocités de la Seconde Guerre mondiale, à la bombe atomique, à la Shoah (voir Cerasi, 1993). Son écriture voyage de la mémoire à l'oubli, ses mots s'opposent et pourtant se rejoignent. En effet, l'auteure tente de reconstruire son espace autobiographique et romanesque, afin de mettre en relief un signe identitaire avec les autres, un besoin de retenir ce qui était oublié. Ainsi, elle paraît partager l'opinion de Boris Cyrulnik pour qui narrer une histoire imaginaire est une manière d'échapper à la mémoire traumatique, rendant l'expérience vécue supportable (2012, p. 53).

Étant donné qu'on ne peut ni reprendre ce qui s'est passé, ni revivre ce qui a été vécu, Duras suggère de survivre au passé. L'écriture le conserve, sous la forme d'altérations ou de déformations du souvenir, et le revivifie d'une façon particulière. À travers elle, le lecteur est capable de remonter le temps, le cours de sa mémoire et de son oubli. Ce n'est que dans l'œuvre littéraire qu'il est possible de vivre le passé en le rappelant et en l'oubliant simultanément. Citons ici Paul Ricœur, qui s'est exprimé à propos de cette ambivalence inscrite dans les textes durassiens :

> La mémoire, […] se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli. […] L'oubli ne serait donc pas à tous égards l'ennemi de la mémoire, et la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui ? Et cette juste mémoire aurait-elle quelque chose en commun avec le renoncement à la réflexion totale ? Une mémoire sans oubli serait-elle l'ultime fantasme, l'ultime figure de cette réflexion totale que nous pourchassons dans tous les registres de l'herméneutique de la condition historique ? […] En effet, l'oubli propose une nouvelle signification donnée à l'idée de profondeur que la phénoménologie de la mémoire tend à identifier à la distance, à l'éloignement, selon une formule horizontale de la profondeur ; l'oubli propose, au plan existentiel, quelque chose comme une mise en abîme que tente d'exprimer la métaphore de la profondeur verticale. (Ricœur, 2000, p. 537-538)

La perception durassienne du passé semble fort intéressante. Ce dernier ne correspond pas à un fait concret qui a eu lieu à un moment donné, mais il se réfère également au présent et à un processus d'écoulement temporel. Bien qu'il soit oublié, le passé persiste dans les traces laissées. Ainsi, on saisit la poétique de l'écrivaine, selon qui le passé se renouvelle constamment, car il survit d'un temps à l'autre. C'est un acte consistant à la fois à préserver le passé inscrit dans la mémoire et à dévoiler l'existence de l'oubli, en s'appuyant sur des mécanismes psychiques liés au souvenir. L'œuvre durassienne rend compte de l'aspect paradoxal de la mémoire dans la mesure où elle met en évidence l'incapacité de certains personnages à garder intacts les souvenirs du passé. Une partie de leur vie antérieure leur échappe toujours, ce qui révèle ainsi les défaillances

de leur mémoire. Il n'est donc pas étonnant que l'écrivaine développe une définition assez particulière de la mémoire. Pour elle, « la mémoire c'est toujours pareil : une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli. […] Vous savez, déclare-t-elle lors d'une série d'entretiens à Montréal, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça » (Lamy et Roy, 1984, p. 41). C'est précisément de cette notion contradictoire de la « mémoire de l'oubli » que les protagonistes durassiens tirent un certain soulagement.

Une telle perception de la mémoire se résume dans l'oxymoron du titre *Hiroshima mon amour* qui associe catastrophe et passion aussi brève que fatale. Dans ce scénario, l'auteure cherche à prouver que l'unique moyen de résister à l'annulation de ce qui a existé est la capacité à survivre contre l'oubli. Cette dernière est d'autant plus importante pour Duras dont la création s'accomplit à une époque marquée par le souci, voire la nécessité, de réinventer des formes artistiques. En effet, après Auschwitz et Hiroshima, épouvantables souffrances infligées aux hommes par leurs semblables, plusieurs écrivains contemporains, tels que Maurice Blanchot ou Robert Antelme, se sont posé la question de savoir comment écrire et dire l'indicible, comment montrer l'irreprésentable sinon par un renouvellement des formes propres à donner une vision juste d'un monde dans l'ombre de l'oppression ?

Hiroshima mon amour relate l'histoire d'une Française qui, vivant un deuxième amour avec un Japonais, reconnaît l'oubli où elle a relégué la première passion que lui a inspirée un soldat allemand, lors de la Seconde Guerre mondiale :

> Entre deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement, etc., éloignés le plus qu'il est possible de l'être, HIROSHIMA sera le terrain commun (le seul au monde peut-être ?) où les données universelles de l'érotisme, de l'amour, et du malheur apparaîtront sous une lumière implacable. (Duras, 1960, p. 11-12)

Hiroshima, incarnant à la fois l'oubli et la mémoire, présente la réalité du « sacrilège » d'une ville japonaise :

> Ce début, ce défilé officiel des horreurs déjà célébrées de HIROSHIMA, évoqué dans un lit d'hôtel, cette évocation *sacrilège*, est volontaire. On peut parler de HIROSHIMA partout, même dans un lit d'hôtel, au cours d'amours de rencontre, d'amours adultères. Les deux corps des héros, réellement épris, nous le rappelleront. Ce qui est vraiment sacrilège, si sacrilège il y a, c'est HIROSHIMA même. Ce n'est pas la peine d'être hypocrite et de déplacer la question. (Duras, 1960, p. 2-3)

Cette dernière s'expose ainsi à l'ouverture vers le deuil de l'amour de la femme qui reconnaît l'oubli de son amour de jeunesse, dans ce temps de la survie grâce à la rencontre du passé et de l'avenir. Toutes les structures du texte convergent vers un rejet de la linéarité au profit du contrepoint et de ruptures, si fortement représentés

à travers la juxtaposition, jugée scandaleuse, des deux mots du titre. Négation contre affirmation, négation et affirmation juxtaposées : ici se dit l'impossibilité de toute représentation réaliste et rationalisée d'un événement tel que l'explosion d'une bombe atomique. Pour cette raison, la confrontation avec Hiroshima ne peut se faire que sur le mode symbolique, à travers le détour d'une histoire d'amour particulière. À l'événement « sacrilège », à l'horreur absolue de la destruction, se substitue l'événement d'un amour, tragique et interdit, lui aussi sacrilège, puisqu'il prendra la place d'une première passion que l'on voulait inoubliable. Celle-ci survit ainsi dans l'histoire humaine (voir Lagier, 2007) : « Parce que l'écriture, […], c'est pareillement le partage de l'histoire générale [déclare Duras]. Cette histoire ici, qui est à tous, j'avais le droit, moi, d'en avoir ma part puisque c'est comme ça que moi, je la partage avec les autres, en écrivant » (Duras, 1979, p. 10). Pour cette raison, le texte superpose constamment au présent de l'amour liant la Française et le Japonais, la remémoration du sentiment vécu à Nevers entre la jeune Française et un soldat allemand. À la fin de la guerre, l'homme a été abattu, la femme tondue et enfermée dans une cave. L'intensité de la passion éprouvée à Hiroshima se nourrit de l'amour ressenti autrefois à Nevers au point que la figure du Japonais se confond avec celle de l'Allemand tandis que les images de Nevers alternent avec celles d'Hiroshima, véhiculées par un jeu psychologique de questions-réponses :

> Lui – Quand tu es dans la cave, je suis mort ?
> Elle – Tu es mort…et…
> *Nevers : l'Allemand agonise très lentement sur le quai.*
> Elle – comment supporter une telle douleur ? (Duras, 1960, p. 87)

Le procédé de substitution d'un être par un autre, jusqu'à emprunter sa voix, déjà exploré dans *Moderato cantabile*, sera une constante de l'érotique et de la poétique durassienne. Le dialogue se clôt sur ces répliques :

> Elle – Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.
> Lui – C'est mon nom. Oui. Ton nom à toi est Nevers.
> Ne-vers-en-Fran-ce. (Duras, 1960, p. 87)

Le souvenir est également évoqué physiquement, car la mémoire est liée aux corps des amants. La condensation symbolique est telle que s'effacent les catégories du temps, de l'espace et des identités, dans une confusion du particulier et de l'universel, ouvrant sur une passion (invivable) aux dimensions du mythe, comme dans les textes de la dernière période de la création durassienne, avec des personnages féminins inoubliables, tels que Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Agatha ou Aurélia.

Hiroshima se révèle être un symbole de la mémoire historique ainsi que celui de « l'oubli universel », attribut de tous les êtres humains. De cette façon, la Française livre au Japonais sa survivance à la mort de son amour, à Nevers :

Il la tient par les bras, [les poignets], elle se tient face à lui, la tête renversée en arrière. Elle s'écarte de lui avec beaucoup de brutalité.

Il l'assiste dans l'absence de lui-même.

Comme si elle était en danger.

Il la regarde, tandis qu'elle le regarde comme elle regardait la ville et l'appelle tout à coup très doucement.

[…] Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel. Elle en est émerveillée. (Duras, 1960, p. 124)

Il semble que cette banalité du sentiment liant les protagonistes le rende universel. Duras fait de l'oubli un phénomène fatal et inévitable. Une conception plutôt représentative, car comme le rappelle Ricœur « l'oubli est déploré au même titre que le vieillissement ou la mort : c'est une des figures de l'inéluctable, de l'irrémédiable » (2000, p. 553). Cependant, l'oubli n'est jamais définitif. Afin de lutter contre ce dernier, l'écrivaine cherche à reconstituer des événements intimes, en visant à les présenter *hic et nunc*, en les traitant comme des images cinématographiques. Cette démarche concerne également des faits liés à l'histoire, ce que reflète un dialogue dualiste où voir est l'un des leitmotive verbaux sur lequel les protagonistes s'opposent, car chacun lui attribue un sens différent, et où l'on se demande s'il est imaginable de témoigner d'un événement pénible avec objectivité : « *Tu n'as rien vu à Hiroshima* » et « *J'ai tout vu à Hiroshima* » (Duras, 1960, p. 16).

Suivant la vision durassienne, il est nécessaire d'accepter l'existence de l'oubli en chacun de nous, en ayant au moins la force ou le courage de lutter contre ce dernier. Le personnage féminin constate enfin l'impossibilité de parler de Hiroshima, ainsi

[l]eur premier propos sera donc allégorique. *Ce sera, en somme, un propos d'opéra*. Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La *connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit. (Duras, 1960, p. 90)

La femme, qui avait follement aimé un homme venu du pays ennemi, fut le témoin de sa mort tragique : il a été tué par balle sous ses yeux. En racontant au Japonais, à peine rencontré, sa première histoire d'amour dont elle n'a encore jamais parlé à personne, elle se sent mal à l'aise. La protagoniste s'aperçoit que l'oubli avait envahi le souvenir de son amant et que son sentiment était devenu ordinaire, une « histoire de quatre sous » (Duras, 1960, p. 118). Elle regrette d'avoir relaté sa liaison passée de Nevers à un homme d'Hiroshima, parce qu'elle se rend compte d'avoir perdu ce souvenir qui devait à jamais demeurer intact et inoubliable, au lieu de le protéger contre l'oubli. La femme est obligée d'affronter ce dernier et de s'astreindre, péniblement, à l'intégrer dans son expérience.

La Française avoue avoir oublié son amant, ce qui trouve son reflet dans le temps. Ce dernier devient le passé au moment où il vient d'être l'objet d'un témoignage. L'oubli se produit dans le temps présent de la narration :

> Je l'ai dit dans *Hiroshima mon amour* : ce n'est pas l'éparpillement du désir, de la tentative amoureuse qui compte. Ce qui compte c'est l'enfer de l'histoire unique. Rien ne la remplace ni une deuxième histoire. Ni de mentir. Rien. Plus on la provoque, plus elle fuit. Aimer c'est aimer quelqu'un. Il n'y a pas un multiple de la vie qui peut être vécu. Toutes les premières histoires d'amour se cassent et puis c'est cette histoire-là qu'on transporte dans les autres histoires. Quand tu as vécu l'amour avec quelqu'un tu en es marqué pour toujours et ensuite tu transportes cette histoire de la personne à la personne. Tu ne t'en sépares pas. (Duras, 1993, p. 22-23)

Ainsi, on saisit la présence d'une histoire d'amour interdit, vécu sous l'Occupation. La mémoire, cernée par le thème de la passion déchirante et disparue, est ravivée par une autre relation, actuelle, heureuse, à Hiroshima, avec un Japonais (Ernst, 2005, p. 128). La redécouverte de l'amour avec cet homme s'inscrit alors dans une volonté de faire table rase de son passé, passé qui ne parvient pas à disparaître complètement : « Ils se regardent, dans l'amour le plus grand. Amour sans emploi, égorgé comme celui de Nevers. Donc relégué déjà dans l'oubli. Donc perpétuel » (Duras, 1960, p. 16). La répétition de l'histoire tend vers une mémoire aliénante ou « déformante » (Duras, 1973, p. 10). Celle-ci n'est que le prolongement de la résistance permanente de la femme, mais également le seul témoin de sa propre survivance. Le renvoi à la nuit accentue un tel état de choses : « Elle – Je vais rester à Hiroshima. Avec lui, chaque nuit. À Hiroshima » (Duras, 1960, p. 112). « Elle – Nous allons rester seuls, mon amour. La nuit ne va pas finir » (1960, p. 115). Par conséquent, le deuxième amour devrait être oublié comme le premier.

D'une part, le texte se construit à l'aide de la mémoire. D'autre part, il réserve la place laissée à l'oubli. Car l'histoire passée ne se produit que grâce à une étroite relation de ces deux éléments, caractéristiques par excellence de la création durassienne. Ce qui nous amène à partager l'avis de Jean Bessière, d'après qui « la figuration de la mémoire par la littérature permet encore à cette littérature de dire à la fois la discontinuité et la continuité temporelles » (2005, p. 10). Cette dualité textuelle de la continuité et de la discontinuité devient le lieu de l'œuvre pour Duras (voir Guers-Villate, 1985).

Les défaillances de la mémoire, comme la mort, revêtent, généralement, une dimension destructrice. Elles forcent l'homme à se rendre compte des limites de sa condition, mettant en scène ainsi sa détresse par rapport au caractère dérisoire de la vie. Dans *Hiroshima mon amour*, l'oubli de la Française progresse à travers les étapes de son affliction de voir la passion passée ne ressurgir que pour mourir, jusqu'à ce qu'une seconde histoire d'amour prouve que celui-ci est possible. La mémoire de l'oubli est une phase longuement et péniblement exhumée par l'héroïne

et elle aboutit à l'oubli de la mémoire. Toutefois, sa contrepartie est le bonheur de revivre en devenant à nouveau capable d'un amour passionné : « Je commence à moins bien me souvenir de toi […]. Je commence à t'oublier » (Duras, 1960, p. 99). Cette expérience de l'oubli reste en même temps libératrice. À l'« horreur de l'oubli » (1960, p. 105) se substitue une sorte d'acceptation des lacunes de la mémoire. En évoquant le souvenir de l'amant perdu, la femme lui parle comme s'il existait :

> Tu n'étais pas tout à fait mort.
> J'ai raconté notre histoire.
> Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.
> J'ai raconté notre histoire.
> Elle était, vois-tu, racontable.
> J'ai raconté notre histoire.
> Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.
> J'ai raconté notre histoire.
> Elle était, vois-tu, racontable.
> Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé… le goût d'un amour impossible.
> Depuis Nevers.
> Regarde comme je t'oublie…
> Regarde comme je t'oublie – Regarde comme je t'ai oublié. (Duras, 1960, p. 90)

L'emploi des deux temps, le présent et le passé, sensibilise à la disparition de l'histoire d'amour. Aussi le Japonais sera-t-il atteint par ce processus d'oubli, car la femme affirme : « Je t'oublierai ! Je t'oublie déjà ! Regarde, comme je t'oublie ! Regarde-moi ! […] Elle l'appelle "au loin" dans l'émerveillement » (1960, p. 124). La blessure d'un grand amour terminé tragiquement laisse des cicatrices indélébiles que seul le temps peut atténuer jusqu'à ce qu'enfin l'être soit prêt à renaître. L'itinéraire conduisant à la résurgence du désir est visible dans *Hiroshima*, où la jeune fille, tuée sur le plan émotionnel, va tourner un film sur la paix. Une descente lente et progressive dans le passé de la mémoire se révèle nécessaire pour retrouver l'instant précis où la vie s'est brisée. Nevers, le lieu réel du drame, va rendre possible un retour vers le passé (virtuel puisque effectué *via* le récit fait au Japonais) par un rappel de mémoire involontaire de genre proustien, à travers un souvenir enfoui dans l'oubli par la femme. Le rythme auquel elle découvre un passé dans la répression duquel elle a vécu annihilée, dépend uniquement d'elle. Ainsi, en rejetant la nostalgie du passé et le sentiment de vide que suscite sa disparition, la Française dépasse la souffrance inscrite dans l'existence humaine. L'auteure fait de l'oubli une source de renouveau, en confirmant que « [l]'absence de mémoire épargne la douleur et donne même un certain bonheur » (Gamoneda Lanza, 1990, p. 66). Outre le soulagement et l'apaisement qu'il apporte, l'oubli a, paradoxalement, le mérite de maintenir chez l'homme, l'envie d'exister et d'apprécier un instant vécu, aussi éphémère soit-il. La faculté de l'oubli, en nous empêchant de nous réfugier dans les vestiges du passé, nous

encourage à vivre le présent pleinement. Voici comment le définit *expressis verbis* Duras dans *Le Camion* : « On dit toujours que l'oubli est une défaussion, mais heureusement qu'il existe, si on se remémorait parfaitement tout, les douleurs, les passions, les joies, l'instant serait blanchi, complètement spolié, n'existerait plus… L'oubli, c'est la vraie mémoire » (1977, p. 106).

Or, l'écrivaine développe une sorte de sagesse à propos de l'oubli qui s'intègre naturellement au processus de la mémoire pour maintenir l'individu en vie. Ses protagonistes apprennent à accepter l'oubli et à le considérer comme un mécanisme grâce auquel l'existence demeure envisageable. Vu sous cet angle, on dirait qu'il ouvre la porte à la vie. Comme le remarque justement Alain Vircondelet, la mémoire durassienne « déploie tout le travail du temps, sa capacité à […] nier, à exhumer l'oubli, comme seule présence effective de ce qui est, à glorifier cet oubli même, refusant en cela la nostalgie, le passé, affirmant son adhésion à la vie » (1991, p. 245).

Au fur et à mesure, les personnages de Duras acquièrent cette (sage) capacité à oublier et passent sous silence leurs sentiments angoissants. Ils ne cherchent pas à préserver leurs souvenirs. Ce qui autorise Danielle Bajomée à constater : « La jeune femme va […] progressivement accepter l'oubli. […] Elle va s'abandonner à l'oubli, à une amnésie, consentie cette fois » (1989, p. 118-119). De cette façon, on peut interpréter la tentative durassienne de la réalisation de l'individu dans le présent qui sous-tend son œuvre. L'auteure vise à tenir éloigné le passé, à l'enterrer, car « être dans l'oubli total de soi, c'est être en son essence même […] ; le fait d'atteindre à l'oubli total est celui d'atteindre également la présence totale » (Trotet, 1992, p. 220). Aussi serait-il intéressant de se demander ce que révèle cette volonté de maintenir à distance, voire de liquider le passé ? Elle traduit, semble-t-il, l'intention de rester ouvert au futur. L'extrait suivant en est la démonstration :

> Un jour sans ses yeux et elle en meurt.
> Petite fille de Nevers.
> Petite coureuse de Nevers.
> Un jour sans ses mains et elle croit au malheur d'aimer.
> Petite fille de rien.
> Morte d'amour à Nevers.
> Petite tondue de Nevers, je te donne à l'oubli ce soir.
> Histoire de quatre sous.
> Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.
> Pareil.
> Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.
> Pareil.
> Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.
> Tu deviendras une chanson. (Duras, 1960, p. 118-119)

Dans ce fragment, la Française parle à la jeune fille qu'elle fut, en se rappelant l'histoire de la femme qui s'est exposée au risque de mourir à cause de sa relation avec un ennemi, son amant allemand. L'oubli constitue, en quelque sorte, un remède offrant de nouvelles perspectives, et non une fatalité. De cette situation résulte d'ailleurs l'usage fréquent de l'anaphore conférant une forte charge poétique au récitatif. Oublier est un acte qui possède une force potentielle devenant le moteur du récit.

Le texte durassien affronte le problème de la disparition en prouvant que c'est de l'oubli que provient le besoin d'écrire. Ce dernier repose sur certains outils narratifs, liés à la mémoire qui contraint incessamment à réfléchir sur la vie de l'individu dans une nouvelle réalité et, par la force des choses, à réévaluer son actuel *modus vivendi*. Le lecteur ne manquera pas d'y trouver l'horizon intellectuel de ses propres considérations sur les formes que la durée peut revêtir pour modeler la vision de son propre avenir et celle de la communauté dont il fait partie. Ce qui nous permet de conclure qu'

> on s'aperçoit souvent que l'histoire se construit et se reconstruit avec des parcelles presque toujours inégales de mémoire et d'oubli, de deuil et de découverte, et que l'exercice de la mémoire n'est pas seulement mémorialiste : il est inventif. Plus qu'une photocopie ou qu'une pure image décalquée, la mémoire se présente toujours comme une forme de manifestation du passé éclairée à la fois par les feux du présent et par les projecteurs de l'avenir. (Rateau, 2009, p. 11)

Ainsi, sous la plume de Duras, le motif de l'oubli, à l'aide des dispositifs structuraux et énonciatifs, acquiert une dimension universelle. La perte est l'occasion d'une étonnante insistance : une présence ne pourrait s'exprimer que sous la forme d'une absence irrémédiable. Dans *Hiroshima mon amour* se lit le témoignage d'une femme hantée par la souffrance, un condensé de l'univers durassien, qui ne cessera de s'affirmer dans toute l'œuvre à venir : écriture du contrepoint, prédominance de la parole duelle, dialectique de l'amour et de la mort, du même et de l'autre, du souvenir et de l'oubli. Le fait de revenir à la même histoire correspond à un rêve de l'effacement de la différence, au risque de ravir à autrui son moi et son passé, dans l'inconfort de ses désirs. Au fond du précipice ne reste que l'identité, qu'elle soit assignée par les autres, redécouverte ou même rêvée. Ce qui se résume, semble-t-il, dans la réflexion de Georges Perec sur les pouvoirs d'émancipation du travail du mémoire :

> Le propre d'*Hiroshima mon amour* est de s'offrir à nous comme une vision totale. La réalité s'y dévoile dans ses véritables dimensions, dans un monde de relations où, d'abord, tout semble incohérent et où, peu à peu, les liens s'établissent. Ce qui paraissait inexplicable devient clair. La conscience se jette à sa propre recherche, le passé émerge pour mieux expliquer le présent, pour mieux investir le futur. Qui ne sait ce qu'il a été ne saurait savoir ce qu'il sera : car tout est apprentissage et reconquête. (1992, p. 150)

À la lumière de l'œuvre de Perec, un texte mêlant la réflexion sur les rapports qui unissent mémoire, représentation et histoire, un texte qui constitue la chronique d'un cheminement dans le souvenir enfoui puis retrouvé ne pouvait qu'entrer en relation avec un auteur pour qui ces pistes seront primordiales. C'est pourquoi *Hiroshima mon amour,* qui possède un profond rapport à l'Histoire, passionnait tant l'auteur de *W ou le souvenir d'enfance*. Les deux se sont heurtés à l'Histoire et y ont acquis, un savoir, à la fois, indicible et effrayant. Perec voyait en Hiroshima l'itinéraire d'une mémoire particulière menant à une mémoire collective, historique et politique, une sorte de mémoire engagée. Il s'agissait de prendre conscience de la tragédie. Et ce sont cette complexité de l'irruption de l'Histoire dans l'écriture de Duras et sa force de témoignage qu'ont saisies l'écrivain, au moment où il s'interrogeait sur l'engagement dans la littérature et où la lecture de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme constituait un point de repère dans sa trajectoire intellectuelle :

> La mémoire n'est rien, la conscience est tout. […] dans *Hiroshima mon amour*, ce n'est pas la description de l'horreur par l'horreur qui importe, mais la nécessité pour chacun, sur les bases qui lui sont propres, à partir de sa propre sensibilité, de comprendre, d'assumer, de tenir compte de ce que fut Hiroshima, de ce que sera, désormais, inexorablement, la guerre. (Perec, 1992, p. 145)

Chez Perec, c'est la mémoire qui rappelle et guérit la blessure. Le procédé mémoriel tend à recueillir un ensemble, qui recherche l'exhaustivité, s'appuie sur des données spatiales. Pour cette raison, la mémoire prend les caractéristiques d'un lieu (inconnu) à explorer, d'une carte blanche à reconnaître. Cette démarche de cartographe se manifeste *expressis verbis* dans *W ou le souvenir d'enfance*.

De même, toute la production littéraire de Patrick Modiano est focalisée autour d'aspects différents de la mémoire et de l'oubli, de leurs expressions au niveau narratif. L'auteur se sert de ces concepts pour élucider les questions d'une nature existentielle où l'identité et le sens sont d'une grande importance. À travers ses romans, tels que *Chien de printemps* et *Dans le café de la jeunesse perdue*, Modiano, se référant au jeu entre les mémoires individuelles et collectives ou la mémoire culturelle, suggère que nos souvenirs et nos oublis créent notre identité ainsi que notre histoire. Ainsi, la présentation durassienne des thèmes de la mémoire et de l'oubli rejoint celles d'autres auteurs contemporains.

RÉFÉRENCES

Bajomée, D. (1989). *Duras ou la douleur*. Paris : Éditions Universitaires.
Bessière, J. et Sinopoli, F. (2005). *Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires.* Rome : Bulzoni.
Cerasi, C. (1993). *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*. Genève : Slatkine.

Cyrulnik, B. (2012). *Sauve toi, la vie t'appelle*. Paris : Odile Jacob.
Duras, M. (1960). *Hiroshima mon amour.* Paris : Gallimard.
Duras, M. (1973). *India Song*. Paris : Gallimard.
Duras, M. (1977). *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte ». Paris : Minuit.
Duras, M. (1979). Préface du *Navire Night*. Dans M. Duras, *Le Navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*. Paris : Mercure de France.
Duras, M. (1993). *Le Monde extérieur.* Paris : P.O.L.
Ernst, Ch. (2005). Marguerite Duras et Alain Resnais : Hiroshima mon amour – la passion de la mémoire. Dans B. Cieslak et Y. Beigel (dir.), *Marguerite Duras : l'existence passionnée* (p. 128-131). Potsdam : Universitätsverlag.
Forrester, V. (2006). *Mes passions de toujours*. Paris : Arthème Fayard.
Gamoneda Lanza, A. (1990). Le ravissement durassien : (sur 'Le ravissement de Lol V. Stein' et 'L'après-midi de M. Andesmas'). Dans E. Real Ramos (dir.), *Marguerite Duras. Actes du colloque international* (p. 61-72). Valencia : Universidad de Valencia.
Guers-Villate, Y. (1985). *Continuité/discontinuité de l'œuvre durassienne.* Bruxelles : Éditions de l'Université.
Lagier, L. (2007). *Hiroshima mon amour*. Paris : Cahiers du cinéma.
Lamy, S. et Roy, A. (1984). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Spirale.
Patrice, St. (2003). *Marguerite Duras et l'Histoire*. Paris : PUF.
Perec, G. Kleman, R. et Peretz, H. (1992). La perpétuelle reconquête. Dans G. Perec (dir.), *L.G. Une aventure des années soixante* (p. 141-164). Paris : Seuil.
Rateau, P. (2009). Mémoire, oubli et identité sociale. Dans M. L. Rouquette (dir.), *La pensée sociale* (p. 11-32). Toulouse : Érès.
Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
Trotet, F. (1992). *Henri Michaux ou la sagesse du vide*. Paris : Albin Michel.
Vircondelet, A. (1991). *Marguerite Duras. Biographie*. Paris : Éditions François Bourin.

RÉSUMÉ : Le scénario durassien *Hiroshima mon amour* (1960) met en évidence une relation étroite entre la mémoire et l'oubli, véhiculée à travers une quête d'identité. L'idée de cette article vise à prouver que l'auteure se sert d'une histoire amoureuse d'une femme dans un lieu de mémoire collective pour se pencher sur la mémoire individuelle d'un être qui par l'évocation des expériences du passé affronte son traumatisme personnel. Nous chercherons à démontrer que l'interpénétration des deux concepts, mise en scène par différentes temporalités, traduit également l'aliénation d'un individu qui, suite à un amour tragique, ne peut échapper ni au souvenir ni à l'oubli. Ainsi, cette étude nous amènera à constater que par la répétition de la même histoire la mémoire fait revivre des situations douloureuses pendant que l'oubli conserve sa valeur positive car, même s'il est associé à une vacuité, il permet de commencer une nouvelle vie et d'envisager un avenir prometteur.

Mots-clés : Marguerite Duras, mémoire, oubli, amour, passé, répétition

The dialectics of memory and oblivion:
Marguerite Duras' *Hiroshima mon amour*

ABSTRACT: *Hiroshima mon amour* depicts tight relations between memory and oblivion. The novel's love story takes place in France's collective memory, but it also refers to the individual memory of a woman evoking past events. Consequently, the encounter with another human being (a man) allows her to confront her personal trauma. This confrontation can be perceived as a quest for one's own identity and history, i.e. the alienation history of an individual who – due to an unhappy love affair – cannot escape either the past or oblivion. The permeation of these two notions is emphasised by diverse time perspectives which overlap each other, allowing for an intertextual reading of Duras' script. Hence, whereas the past revives the memory of painful events to which the writer constantly returns, oblivion can be considered a positive value, which – despite its connection to existential void – opens up a possibility of a new life and invites thoughts concerning a promising future.

Keywords: Marguerite Duras, memory, oblivion, love, past, repetition